传教士马国贤在清宫廷的绘画活动及其与康熙皇帝关系述论

沈定平

清朝前期在活跃于宫廷的西方传教士中，意大利人马国贤(Matteo Ripa, 1682—1745)是一个值得深入研究的人物。本文拟从明末清初西洋美术作品的流传，马国贤引进和传播西洋绘画的贡献，他在有关中国礼仪之争中的表现以及同康熙、雍正皇帝关系等方面，进行一些初步的探讨，以就正于国内外学者。

一

明朝末年，随着耶稣会传教士进入中国，西洋美术作品亦开始在中国知识阶层流传。明万历年间，利玛窦呈献给神宗皇帝的礼物中，那一幅天主像和两幅天主圣母像，被认为是最初传入中国的西洋美术品。此外，利玛窦还带来不少西洋雕版图画和书籍。其中的四幅西洋雕版宗教画，曾赠送给徽州人程大约(君房)，由其刊刻于《墨苑》中广为传播。稍后，传教士汤若望曾受西方一国君的委托，将在细羊皮上"彩绘天主降凡一生事迹各图"，配释以中国文字，工楷誊缮后，转赠于明朝皇帝。①

清顺治、康熙年间，西洋美术作品已经在社会上较为流行，并引起最高统治者的重视。如前述汤若望进呈明朝皇帝的西洋书画，共书六十四张，四十八图。改朝易代之后，这些图像和释文曾在坊间刊刻流行于世，遂引起视传教士为寇仇的杨光先的注意。于是，他便从社会上这些流行的西洋宗教图画中选取了三幅，即众人拥戴耶稣、耶稣自钉刑架和立刑架像，以《邪教三图说评》为题，作为攻讦汤若望的罪证，以此证明传教士信奉的耶稣不过是"谋反正法之贼首，非安分守法之良民"。②由于杨光先诬告汤若望、后经南怀仁辩诬平反，乃是耸动朝野、迁延六七年的一椿大案，不能不引起清朝最高统治者的密切关注。正如同康熙皇帝对人说过，他之所以对西洋科学有兴趣，即产生于南怀仁跟杨光先的论战之中。如此看来，康熙从斟酌案情、审视杨光先搜集的西洋图画到对这些图画发生某种好奇或兴趣，亦应是情理之中的事情。

特别是汤若望平反后深得康熙皇帝信任，并执掌钦天监的耶稣会士南怀仁，其本人就是一位善作西洋画的高手。西方材料记叙，"南怀仁自谓尝作画三幅，呈圣祖御览，于(西洋)透视之法，遵守惟谨；并作副本悬堂中，全国官吏之进京者，必以一睹为快"。中文材料则表明，南怀仁呈献给康熙皇帝的西洋画，被特别镶嵌在畅春园那宏丽的观剧高台附近的墙壁间，供君臣们反复观摩品评，可见其受欢迎的程度。③

南怀仁于康熙二十六年十二月(1688 年 1 月)病逝之后，经法皇派遣的洪若翰、白晋等耶稣会士进入中国，为西洋绘画在宫廷的流传带来了新的契机。首先，在这些法国传教士携来的

礼物中，就有法皇献给康熙而由他转赠天主教北堂的路易十四的画像，加之同时在北堂悬挂的，还有罗马教皇、英吉利王、西班牙王等诸王的画像，[④]可知欧洲绘画风格的油画人物像，在当时北京已不是稀罕之物。其次，在学习西洋科学，尤其是从看见过的欧洲及法国各种艺术作品中得到启发，康熙帝着手进行繁荣艺术的工作。大约在康熙三十一年(1692)，"开始在他自己的宫殿里建立起绘画、雕刻、塑雕以及为制作时钟和其它计算工具的铜、铁器工匠之类的'科学院'。皇帝还经常提出要以欧洲的，其中包括巴黎制造的各种作品为样品，鼓励工匠与之竞赛。"[⑤]在这里，已经显露出清朝宫廷学习西洋绘画和其他科学艺术形式的端倪。

须要指出的是，康熙三、四十年代活跃于北京的意大利画家吉拉尔吉尼(又译作热那第尼、窄剌耳地诺，均是 Gherardini 的音译)，在促进康熙皇帝对西洋绘画逐步深入了解的过程中，发挥了重要作用。吉拉尔吉尼虽也是受耶稣会派遣，并与洪若翰、白晋等同船于康熙二十七年(1688)到达中国，但他却是未加入耶稣会的俗人画家。吉拉尔吉尼在北京的艺术活动，突出地表现在他为兴建和装饰天主教北堂这"东方最美的大教堂"所作的贡献。据法国传教士洪若翰和杜德美的信函介绍，位于北京西安门内历经四载(康熙三十八年至四十二年，1699—1703)兴建和装璜而落成的天主教北堂，无论是教堂内那些富丽堂皇"宛然如真"的人物图画，还是巧妙地利用园拱形顶部的玻璃窗对阳光的折射而自然形成的美丽图景，抑或教堂建筑平面图的设计，均出于"有名的意大利画家热那第尼"(吉拉尔吉尼)之手。[⑥]由于吉拉尔吉尼画艺精湛，名气很大，"这位画家在中国深得康熙大帝的宠爱"。如北堂落成后在堂内与法皇路易十四的画像对挂着的康熙帝的画像，以及稍后将提到的后宫妃嫔的油画像，想必均出自吉拉尔吉尼的手笔。"可惜在朝没几年(吉氏)就因为想家(不顾耶稣会士劝阻)而回到他的祖国意大利去了"。[⑦]然而，康熙皇帝却通过拔擢他的几个中国学生进入宫廷绘制油画，以表示对他画艺的赞赏和怀念。

随着欧洲绘画作品在民间的刊刻流行和教堂的公开展览，以及西洋画师在宫廷短暂的艺术活动，使康熙皇帝在对西洋油画作品的欣赏、揣摸和品评之中，有了相当真切的认识。这集中体现在康熙四十二年(1703)他同近臣高士奇的一次谈话中。据高士奇《蓬山密记》，是年四月十八日，康熙帝对高士奇言："西洋人写像，得顾虎头神妙。因云有二贵嫔像，写得逼真。尔年老久在供奉，看亦无妨。先出一辐，云此汉人也。次出一辐，云此满人也。"康熙有关神妙逼真的评价，深得西洋人物画的三昧，由此可见康熙浸染于"西洋趣味"的程度。

这样一来，我们便看到康熙皇帝对西学的爱好，由最初的数学、天文、医学逐渐向绘画、音乐(律吕)等艺术方面延伸。他谕令在澳门遴选进京的西洋教士，也从熟悉历法、精通医学者而推及一切技艺之人。以致发展到后来，康熙皇帝指示在朝传教士向罗马教皇写信，请"教化王选极有学问天文律吕算法画工内科外科几人，来中国以效力。"[⑧]凡此表明，正是明末清初百余年间西洋绘画在中国社会的广泛流传，已经影响到清朝宫禁，引发了康熙皇帝的兴致，萌生召唤西洋画师长期为宫廷服务的意愿。而这便是传教士马国贤得以以宫廷画师的身份进入皇宫，并为之服务达十三年之久的缘由。

马国贤，1682 年 3 月 29 日生于意大利撒勒尼达那省那波里。18 岁时，因在广场上聆听教士传道而心有感悟，遂决定放弃过去不良的生活方式皈依宗教。23 岁在家乡晋升神父，并听从神修导师的劝告，决心前往中国传教。在罗马传信部设立的专门学校中，经过对中国语言、文化和习俗的短暂学习后，1707 年(康熙四十六年)10 月，马国贤同其他五名教士受教皇的直接派遣，为被康熙皇帝勒令关押于澳门的教皇特使多罗，送去册封为枢机主教的红小帽而前往

中国。马国贤赴伦敦,搭乘英国东印度公司的航船,于 1710 年 1 月 3 日抵达澳门。

教皇特使多罗被囚禁的原委在于,他表面上前来中国是为向康熙皇帝问候请安,实则秉承教皇旨意,向在中国的西方传教士、中国基督教徒乃至皇帝宣布不准履行祭祖、礼天、敬孔等中国礼仪的教谕。由于多罗于 1707 年(康熙四十六年)在南京以公函的形式宣布禁令,引起康熙皇帝的愤怒,遂被囚禁于澳门。多罗深知,此次前来澳门的马国贤等六名传教士,均隶属于反对耶稣会适应性传教策略的罗马传信部。就其来历和态度而言,马国贤等人是很难以传教士名义长期在中国居留的。于是,多罗"回忆康熙帝曾托其代请教皇物色长于艺术与科学的教士,供职宫廷,欲藉此挽回康熙的感情,因函告康熙,告以自己已升任红衣主教,并有教士六人新近到华,里面有三个是深谙数学、音乐、绘画的。"即指山遥瞻、德理格和马国贤三人。[9]

多罗奏章于康熙四十九年(1710)三月四日发出,至五月底两广总督赵弘灿便两次接到处理此事的谕令。一则指示关照马国贤等"西洋新来之人,且留广州学汉话。若不会汉话,即到京里,亦难用他"。另一则称:"西洋技巧三人中之善画者,可令他画十数幅画来。亦不必等齐,有三、四幅随即差赍星飞进呈。再问他会画人像否,亦不必令他画人像来,但问他会与不会,差人进画时一并启奏。"据同年闰七月十四日两广总督赵弘灿奏报,"前所奏技巧三人,山遥瞻、马国贤、德里格已安插广州府天主堂内,令伊等学习汉语。俟伊等会时,另行启奏。马国贤所画之画,今止送到山水一幅,人物一幅,遵旨先行进呈。俟伊复有画到,再行差送。及问伊曾否会画人像,据伊口称会画。事关启奏,不敢冒昧……臣等乃以本地配飨孔庙理学名臣陈献章遗像,令伊摹仿。今将马国贤所画陈献章遗像,一并进呈御览。"

从上述公文往返的情形来看,康熙皇帝对于召唤西洋画师供职宫廷,是既急切又慎重。说其急切,是指心情而言。康熙急切地希望看到马国贤的绘画,故令差人"星飞进呈",以先睹为快。谓其慎重,则指实际行动的计虑周详。他在三名进京的技巧人中,特别提出须对马国贤的绘画进行考察,含有杜绝滥竽充数之深意,因为当时广州已有马国贤对绘画一无所知的流言。两广总督对于皇帝的嘱托自然心领神会,一方面他要求马国贤临摹陈献章的画像以便进呈,另一方面则令他在众人面前为一中国人画像以澄清事实。其结果无论临摹还是写生都使人赞叹不已,谣言不攻自破。非特止此,马国贤还在广州居留的二个月间(从闰七月十四日至九月十五日),连续绘制了八张图画,并由两广总督赵弘灿差人赍送进呈。[10]很显然,康熙帝是在一一验证了这先后进呈的马国贤十幅图画之后,才于当年十一月下达了准其一行进京的命令。

马国贤一行于 1710 年(康熙四十九年)11 月 27 日离开广州,次年 2 月 5 日抵达北京。当马国贤等人提出"我们从遥远的国度来此,是否允许我们为皇上服务",并"一再表示给皇帝陛下服务是我们恳切的愿望和目的"之后,他们被引见康熙皇帝。康熙帝通过当面询问各种问题,尤其是同马国贤"交谈了一些有关绘画方面的知识",才最后令官员通知马国贤,"皇上陛下很高兴我(马国贤自谓)去皇宫画画"。就这样马国贤被任命为"宫廷画师"。

二

综观担任宫廷画师期间,马国贤在绘画领域为中西文化交流所作的贡献,大致表现在如下一些方面。

第一,作为最早正式进入清朝宫廷的西洋画师,马国贤通过倡导、传扬和艺术实践,特别是"西洋画房"的设立,为使西洋油画艺术在宫廷中占有一席之地,发挥了首要的作用。

《马国贤神甫回忆录》称，当他以宫廷画师的身份，于二月七日进入皇宫时，“被领到油画工的房间，这些油画工都是第一个将油画绘画艺术传入中国的窄剌耳地诺(吉拉尔吉尼)的学生。在对我表示了有礼貌的欢迎之后，这些先生们递给我毛笔、颜料和油画布，请我当众作画。”虽然马国贤并不是将西洋油画艺术传入中国的第一人，也不是第一个在宫廷绘制油画的人，但他却是使油画艺术在清宫廷取得一定地位的奠基者。

马国贤自担任宫廷画师后，工作十分勤奋，每天都进宫作画。他先是约束自己的兴致，只是临摹一些作品，以增强自信心。随后遵从康熙的指示为一满洲人画像，因形象逼真而受到夸奖。当他知悉康熙对西洋人物画并不怎么热心时，便尝试从未画过的风景画，取得了料想不到的良好效果，皇帝对作品很满意。随着马国贤的绘画技巧日臻完善，他在宫廷中的地位亦有所提高。最典型的事例，莫过于康熙后期“西洋画房”的设立。据笔者最近在中国第一历史档案馆所看到的材料，雍正元年(1723)，当马国贤离京回国之前，在内务府所属造办处存在着一个名叫“西洋画房”的单位，由一位造办处第二级官吏即员外郎以“西洋画房行走”的名义来进行管理，由此可见宫廷对于西洋绘画重视的程度。[11]顾名思义，这个雍正元年仍在运作但显然设立于康熙后期的“西洋画房”，是为安置马国贤和郎世宁(他于康熙五十四年十一月进入皇宫)这两位西洋画师，以及一些中国油画工的专门机构。鉴于宫廷档案、现存绘画实物和传记资料都表明，郎世宁在宫廷中正式展开绘画活动，是从雍正元年开始的，[12]而作为学徒出身的中国油画工，其技艺和地位也不为官员所重视。因此，马国贤自然在“西洋画房”中起着主要的作用，甚至该画房很可能就是专为他设置的。[13]这样看来，康熙六十年(1721)四月至十二月所记，皇帝赏给关保等六位大臣每人油画各一幅，以及赐给皇子阿哥们西洋油画四幅，[14]当主要是马国贤在主持“西洋画房”期间绘制完成的作品。此后，在康、雍、乾宫廷中，西洋绘画作为一种艺术形式不仅依然存在，而且在揉合中国画技法的基础上，创造出一些享誉中外的艺术作品。如若追根溯源，马国贤的倡导、传扬和艺术实践，无疑起了重要的作用。

第二，马国贤是将西洋铜版画传入中国的第一人。他为试制铜版画表现出的勇气和才能，在雕镂热河行宫风景画和中国大地图所取得的突出成绩，在向中国学生卓有成效地传授技艺使之在宫廷流传，为中西文化交流和中国绘画史留下了值得纪念的篇章。铜版画是最初出现于欧洲的一个版画品种。因为铜版画制作要求精致细腻，耗费很大，故在欧洲也被视为较名贵的艺术品。本来马国贤对于用硝酸刻制铜版画，只有在罗马期间从艺术家那里学到的一点粗浅的知识。然而，当他得悉“皇帝长久以来希望他的臣民当中能有人会镌制中华帝国的地理版图”，并亲自向他询问时，马国贤便冒着风险作了肯定的回答。回忆录记述道：“我说，虽然我没有用硝酸在铜上雕刻的艺术实践，但我知道这个原理，并懂得一些光学。皇帝陛下听后，非常高兴，他命令我着手雕刻。虽然我从未实践过雕刻艺术，但我准备尝试一下。”就是这样在康熙的鼓励下，经过顽强的努力，马国贤在试验雕镂和刷印铜版画方面取得了明显的进步。

为此，康熙便命令马国贤绘制付印热河行宫三十六景图。热河行宫建于康熙四十二年(1703)，取名“避暑山庄”。“圣祖御题三十六景，绘有成图”。景名如烟波致爽、芝径云隄等悠远典雅，所绘成图则是“那些受命前去作画的中国画师们”的杰作。在康熙帝指示下，经此绘制的图景于五十一年(1712)七月以绢、木两种版本印行。而由康熙帝亲自题咏的“热河避暑山庄三十六景诗”(《御制避暑山庄诗》)，也于五十二年九月用满文印制并装订完成。由此看来，马国贤奉命镌刻的铜版画，乃是有关热河行宫园景的第三个版本。康熙皇帝还“希望把《热河行宫三十六景》画卷与《避暑山庄三十六景诗》一起装订成卷”，以便当作礼品一并赐与满蒙贵族。

大约经过三、四年的努力，当马国贤将铜版雕刻和印制的《热河行宫三十六景》画册呈献给康熙皇帝时，“他非常喜爱这些作品”，称赞它们是“宝贝”(珍品)。下令大量复制，赐与皇子皇孙和其他亲王。事实表明，马国贤的铜版画不仅为清朝皇室所珍视，也使欧洲贵族对中国园林建筑产生了兴趣。如“一七二四年，意大利传教士马国贤自中国返欧途经英国，曾将他根据中国画家作品镌刻的‘避暑山庄’铜版组画中的一部分，赠给布林顿勋爵等人，使许多英国人对此有了感性认识。”[15]

当马国贤出色地完成《热河行宫三十六景》图之后，康熙帝随即下达了“雕刻付印中华帝国大地图——《皇舆全(览)图》”的指示，其装订也要求像《热河行宫三十六景》画册一样，采用西式的方法。所谓《皇舆全览图》，乃康熙帝任用多名在中国的西方传教士，赴各省进行实地测量绘图，历时七、八年，于康熙五十六年(1717)才告完成的一项壮举。当年即交付木刻，作图二十八幅。康熙五十八年又令人用手绘制，作图三十二幅。马国贤所从事的，便是在此木刻、手绘的基础上，再精细地雕刻成铜版。由于工程浩大费时费力，该地图的铜版制作，是马国贤返回欧洲后完成的，共制成铜版四十一块(或称四十四块)。由此印制的大地图，有的张贴在那不勒斯中国学院的大厅，有的悬挂于热河行宫的殿堂。而这些制图的铜版被运回中国后，一直珍秘地收藏于皇宫，直至 1929 年才在沈阳故宫博物馆被发现。英国著名学者李约瑟经过研究后认为，该地图“不但是亚洲当时所有地图中最好的一幅，而且比当时的所有欧洲地图都更好、更精确”。[16]中国学者翁文灏也指出，“其图于内地各省地名，悉用汉文；满蒙地名，则用满文”。在此图中，还可以查到“载定有经纬度数的大小地名”，再一次肯定了其图的精确性。[17]今天，当我们高度评价《皇舆全览图》在世界地理史上的贡献时，不应忘记马国贤为此付出的辛勤劳动。

康熙皇帝在赞赏马国贤铜版画之余，显然已为这个艺术品种的流传有所谋划。于是，他问马国贤“能不能收两个中国学生，条件是这两个学生不把我(马自谓)的艺术教给其它任何人”。回忆录记述道：“我回答‘对我来说，没有什么事比能取悦于皇帝陛下更好了。’他立即派遣两个年轻人来北京。我基本上成功地教导了他们。一起学艺的还有另外一些人，他们来的较晚。”事实表明，由于马国贤教导有方，这些追随他的中国学生，不仅铜版画技艺达到相当高的水平，而且使该技艺在宫廷中延续下来。一个有力的佐证是，乾隆三十七年(1772)十一月二十日，高宗命将从法国镌刻完成而运回清宫廷收藏的《平定伊犁回部战图》的铜版画中，选取“爱玉史诈营”等图铜版四块，“著造办处刷印铜版之人刷印呈览”。[18]可见此时宫廷已有专职铜版画的技师。这些技师不仅仅刷印西方制作的铜版画，而且独立地雕镂和刷印了如《平定两金川战图》、《平定台湾战图》、《平定安南战图》等多幅复杂的铜版画。虽然按照西方的艺术标准，这些中国技师制作的铜版画其效果不如法国制成品那么精良，但从其“绵密的笔法，重复层叠山间树石，构图繁缛”来看，这些中国画师显然是在融汇西方版画的技法来表达中国固有的画风，应该是铜版画中国化的一种尝试。[19]除此而外，这些中国技师还于乾隆五十一年(1786)雕镂了二十幅表现圆明园欧式建筑的铜版画，其技法已达到“极其确切精细”的程度。一年之后，当西洋人德拉图耳接受这套铜版时，“对于华人镂刻西洋画技能和精确的成功，表示欣悦满意。”[20]

第三，在把油画、铜版画艺术引进宫廷过程中，马国贤成为适应中国欣赏习惯和运用本地原材料进行创作，将西洋技法跟中国画风相结合的最早推动者。在此基础上，马国贤通过引荐郎世宁，正式确立了西洋画师在宫廷的特殊地位。这就使传教士在原来的钦天监之外，又有了一条能同皇帝保持较密切联系的渠道。最能反映马国贤适应中国文化艺术氛围，将中西绘画风格结合起来的事例，莫过于他利用中国原材料研制铜版画的成功试验，以及用西洋铜版画技

法来表现中国风景画的风格。当马国贤奉命展开刻制铜版的工作后,便着手调查中国本地出产的能够配制硝酸和油墨的各种物品。当他发现制造硝酸的原料质量太差,而配制油墨的原料十分匮乏时,遂经过多次的试验,不断地改进配方的成分和寻找代用品,终于制出了品位还不错的原料。接着,他又自己动手就地取材,制造出园柱体形的刷印铜版画的机器。凡此为铜版画在宫廷的流传奠定了物质的基础。从乾隆年间高宗以制造铜版画所需要的油墨、纸张,中国尽可以自己供应,而勿须交趾的馈赠来看,[21]马国贤的这些创造发明还在发挥作用。马国贤制造铜版画,不仅原料、油墨、纸张和机器均来自国内,而且其创作风格也是中西合璧、相得益彰。如前所述,马国贤曾成功地雕刻了一套三十六幅的热河行宫风景画,而所凭借的原稿则是由中国画师在实地描绘的。这些原稿所体现的自然是中国画的技法和风格,可是,马国贤据此进行再创作时,又加上了西洋绘画惯用的明暗色调对比的方法。这既可从他回忆录中批评中国画师因为"不懂得明暗色调的协调",而使铜版画效果极差的叙述中反映出来;也可从西方美术史著作中所保存的有关马国贤"第一次在国内制作的、融合中西绘画风格的铜版画"中得到印证。[22]

诸如此类的事例可以说明,马国贤积十余年在宫廷绘画的经验,已经意识到西洋绘画如不适应中国的欣赏习惯,认真地吸取中国画的技法和风格,走融汇中西的道路,那是很难在宫廷站住脚的。马国贤的这些认识,显然给经他引荐进入宫廷的郎世宁尔后的成功以重大的影响。我们看到,郎世宁在康熙晚期的美术活动,主要是"为了博得清帝的信赖,适应其艺术趣味,学习中国绘画的表现技巧并吸收融化于他的作品之中,部分地改变了他在欧洲所学的油画技巧。"他的这种努力在雍正元年(1723)绘制的《聚瑞图》中获得了初步成效。[23]我们以为,在短短的六、七年时间里(郎氏于康熙五十四年十一月进入皇宫),郎世宁能有如此明晰的见识和创造性的艺术实践,如果没有马国贤的启发和帮助,那是很难做到的。

继马国贤之后,郎世宁的进入宫廷,标志着融汇中西的新颖的绘画流派及其西洋画师特殊地位的确立。对于传教士来说,这无异在通过自然科学掌握钦天监之后,又开通了一条同中国皇帝保持较密切联系的渠道。在当时那种日趋严厉的禁教气氛中,这种宫廷画师的特殊地位,为改善传教士的困境,起了某种疏通和缓解的作用。如郎世宁就曾两次利用乾隆皇帝来如意馆看画的机会,苦苦哀求缓和教禁,并取得了成功。以故教会人士称:"是郎世宁片言之力,大胜于千百奏疏也。"[24]又如稍后的西洋画师王致诚在信中透露,之所以竭尽全力为宫廷效劳,就在于使皇帝离不开他们,不愿意看到他们因禁教而离去。地方官吏更因为他们在朝廷备受恩宠的特殊地位,而对传教士在各地的活动睁一眼闭一眼。[25]由此看来,在融汇中西风格的画派的形成和西洋画师特殊地位的确立过程中,马国贤所起的引导和推动的作用,有利于传教士处境的改善,从而使中西文化交流得以在艰难的条件下继续进行。

三

我们看到,在宫廷服务的十三年中,由于马国贤充分显示了出众的品德和素养,从而博得康熙皇帝的赏识与欢心。首先,从马国贤多方面的艺术实践,担任翻译官的才能及管理宫廷钟表的表现来看,他确实具有较高的艺术水准和良好的文化素质。其次,通过马国贤所谓"没有什么事比能取悦于皇帝陛下更好"的言论,以及他主动积极地试制铜版画的行动,说明他善于揣摩康熙的心理迎合他的需要。还有,诸如他极力掩护中国官员不致因他堕马而受处罚,在试

验刷印机过程中默默地承受嘲笑和妒忌,以及在中国高官庇护下逃避了因拒绝参予皇帝的偶像崇拜活动而可能招致杀身之祸的事例中,表明他为人随和、处事谨慎,危难中坚毅镇定,与宫廷上下相处比较融洽。最后,他注意学习中国语言文字,且有明显的进步。以及在回忆录中对中国的宫殿建筑、园林设计、烟火晚会的赞美,对中国的长幼有序和礼拜祖先的古老风俗的善意描写,说明他对中国的文化和风俗具有一定的感情。

事实证明,康熙帝对马国贤的恩宠是多方面的。其中,特别是马国贤经常遵照康熙帝的旨意,或是去畅春园陪伴,或是赴木兰围场狩猎,或是随同往热河行宫避暑,并由此获得鉴赏行宫的全貌,"这是任何其他欧洲人从未得到特别恩宠"。然而,以绘画见知的马国贤,如此煞费苦心地争取康熙的欢心,是颇有一番深意的。他和另一位志同道合并以精通音乐受到青睐的德理格,曾不止一次地向欧洲教廷写信,以为单凭他们在康熙身边的这点宠幸和情感联系,就可以轻易地废除百余年间耶稣会士为适应中国文化和风俗而进行传教的"利玛窦规矩",说服康熙皇帝接受有关禁行中国礼仪的谕示,使教皇的禁令在中国通行无阻,[26]那显然是并不深入了解中国的传统文化和民族精神,不了解传教士在朝廷中的实际地位。

大致而言,康熙皇帝在有关中国礼仪之争中所维护的原则,涉及三个方面的问题。第一,所谓敬天、祭祖和祀孔,乃数千年来浇铸中国传统文化和民族精神的思想基础。康熙皇帝对于欧洲教廷的非议和禁约,采取毫不妥协的立场,反复申谕"尔西洋人不通中国诗书,不解中国文义,如何妄辩中国道理。"[27]正在于坚持中华民族的独立性和中国思想传统的合法性与延续性。第二,康熙皇帝从西方人在中国东南沿海的频繁活动中,已经预感到西方人的东来可能危害中国的安全。康熙五十五年(1716)十月他所发布的有关"海外如西洋等国,千百年后,中国恐受其累"的上谕,[28]反映了其内心深藏的忧虑,这不能不影响到他在同传教士交往中存有戒心。第三,自古中国封建帝王那种威严专制和天朝上国虚骄自大的心态,也是康熙在同西方打交道时起作用的因素。他视欧洲教廷如同番夷属国一般,称他们赠送的礼物为朝"贡方物",只是念及"远人胥服之情",才"俯赐存留"。而清朝回赠礼物,旨在"以示怀柔至意"。对于在宫廷效劳的西方传教士,康熙帝口里讲的是"圣德恩养","如同一家",实则当作具有人身依附关系的国内的臣民一样使唤。正如一名传教士所说:"终日虽供职内廷,实不啻囚禁其中"。[29]特别是朝廷上下将这些学有专长的传教士,统称之为"技艺之人",即把他们看作是无关治国宏旨而仅供皇帝个人取乐,专为其兴趣和爱好贡献技艺的帮闲者。如果皇帝器重其中的某一个人,那也不过是表示对其技艺的欣赏和个人品德的肯定,并不能从整体上改变对传教士固有的看法。在这种情况下,欧洲教会通过派出几名特使和为数有限的传教士来到中国,便企图在由中国的传统文化、政治制度和思想信仰所构筑的壁垒中打开一个缺口,让教皇禁行中国礼仪的谕令通行无阻,那显然是很难奏效的。

在此,我们拟结合具体史实,来考察处于康熙皇帝和欧洲教廷激烈争论的夹缝之中的马国贤,其艰难的处境和矛盾的心态。首先,作为隶属于罗马传信部,直接由教皇派遣、特使多罗推荐,进入清朝宫廷的非耶稣会士来说,马国贤在礼仪之争中站在维护教廷的立场是毋庸置疑的。这种立场在教廷委派的嘉乐特使来华同康熙皇帝交涉过程中,表现得尤为明显。教廷为要坚持在中国推行禁止祭祖等礼仪的谕令,并想挽救陷入危难之中的传教事业,继遣派特使多罗失败之后,又于1720年(康熙五十九年)再次指示特使嘉乐访华。嘉乐在北京期间(1720年12月25日至1721年3月3日),曾提出由他来总管在中国传教的西洋人,并令中国入教之人禁行中国礼仪。同时坚称,由于利玛窦赞成供奉牌位及称天为上帝,故不符合天主教义。康熙

帝不仅对嘉乐的无理要求严词批驳，而且针对教皇关于中国礼仪的《禁止条约》，亲自朱批："览此条约，只可说得西洋人等小人，如何言得中国之大理……以后不必西洋人在中国行教，禁止可也，免得多事。"[30]在嘉乐与康熙帝反复折冲论辩之中，马国贤或是利用充当翻译官的机会暗中袒护嘉乐，或是公开站在嘉乐的立场谴责耶稣会士。甚至当康熙批驳嘉乐而事态已无可挽回时，马国贤还在为嘉乐打气，乐观地以为皇帝定会准允禁行礼仪的要求。

然而，马国贤和德理格毕竟是活动于清朝宫廷的传教士，他们不得不顾虑皇帝的权威和顺应周围的环境。例如，当他们进入北京之后，也像其他耶稣会士一样，"遵照康熙谕令，奉行利玛窦成规，并领取永居红票。"在这里不管其内心感受如何，至少在表面上不得不拥护利玛窦传教方式。又如，康熙深知德理格、马国贤同教廷的关系非同一般，便授意以他们两人的名义向教皇写信，信稿则须经康熙的审阅和修订。信里除了对康熙帝淹贯中外的学识赞誉之外，还特别为敬天、供牌位等中国礼仪进行了辩护。这虽然违背马国贤、德理格的一贯立场，但他们也不能不这样去做。再如，马国贤及其同伙德理格与耶稣会士一直不和，双方在礼仪问题上分歧甚大。然而，当他们听说广东官员上奏要求禁止天主教在中国流传时，遂不得不捐弃前嫌与耶稣会士一起商议对策，共同选派三名代表前去向皇帝求情。凡此皆表明，处于康熙皇帝与欧洲教廷激烈争论的夹缝之中的马国贤和德理格，虽然力图维护教廷的立场，但在中国文化氛围和封建皇权笼罩下，却是左右为难、处处受到掣肘，无法伸展其抱负和意愿。

不过，在这种举步维艰、十分困难的条件下，马国贤和德理格的表现并不完全相同。德理格采取的是不计后果，鲁莽的直接对抗的态度。他不仅公然向康熙当面宣布教皇的禁令，而且拒不参加皇太后的葬礼和中国春节进宫的朝拜，以"表示他不愿遵守向死人与活人行跪拜礼"。[31]他甚至私下搜集材料虚捏罪名，告讦宫廷管理西洋传教士事务的康熙帝亲信。凡此种种激起宫适内外的怨恨，康熙帝遂将他两次下狱囚禁达三年之久。非但如此，还把他作为西洋人干涉中国礼仪的反面人物，称之为"奸人"、"不通小人"、"无知光棍"，反复加以谴责。

与德理格的这种言行相对照，马国贤具有不同的表现。正如当时北京一名传教士所说："德理格与马国贤之间颇不相投，作风亦不相同"。[32]在我们看来，这种不同的作风主要体现在，马国贤的行动经常处于矛盾之中，而情感则更为复杂。一方面，从他在广州即明确表示决不临摹孔子拜神的画像，在北京为避免参加寺庙前的迷信仪式而飞马跑掉，以及宁愿遭杀身之祸也拒不参与为雍正皇帝制造铜钟而向神庙拜佛的活动来看，马国贤确曾恪守禁止偶像崇拜的宗教信条。另一方面，从他详细描述中国父子、兄弟、夫妇之间严格的礼仪和晚辈向"已故祖先的肖像行礼"，以及认为这种礼仪是"中国古老风俗"、"表明了中国人有着良好的社会秩序"的评价来看，马国贤对于中国传统的礼仪和风俗并非那么深恶痛绝，其中隐含着某种程度的欣赏和一定的肯定。一方面，他是支持教皇关于中国礼仪的禁约，维护嘉乐特使的立场。另一方面，他又随同其他传教士参加由康熙帝亲自召集的解释中国与欧洲礼仪实质相同，及公同执行利玛窦传教方式的集会。还在记录特使来华交涉失败的《嘉乐来朝日记》上签名，以示赞同康熙帝的立场。一方面，为同在北京的耶稣会士分庭抗礼，不顾清廷内务府官员的劝告，于耶稣会所属南堂、北堂和东堂之外，执意在西直门购房建立属于传信部的西堂。另一方面，又引荐耶稣会修士郎世宁进入宫廷担任画师，并为他融汇中西的画风起了引导和推动的作用。特别是马国贤着意追求的培养中国宗教人才，使基督教本土化的理想，跟最早来到中国的耶稣会士沙勿略、范礼安和利玛窦的想法和作法乃一脉相承。一方面，马国贤在康熙及雍正母亲的丧礼中，处处小心谨慎，深恐由于自己的不经意而参加各种形式的迷信活动。另一方面，当事实表

明他无法避免“卷入这种迷信活动,心中充满了无限的惊恐”。正是这种进退两难、经常处于矛盾的状态,使马国贤深切认识到:“要么同意偶像崇拜,要么给传教工作带来更多的麻烦”。“或是参与他们的偶像崇拜活动,或是自取灭亡”。在这种情况下,他决定返回意大利。

我们认为,造成马国贤这种矛盾状态的原因,除了形势所迫之外,更深层的因素,是他对中国文化以及康熙、雍正皇帝具有一定的好感。这充分表现在回忆录中他对康熙帝恩宠的怀念,对雍正帝让他荣耀地离开中国的感谢,以及他返回那不勒斯后的回报。当马国贤决心离开中国时,所面临的便是“要想得到雍正的许可也并不容易”的局面。他在回忆录中说,送礼物进行贿赂起了关键的作用。然而,雍正皇帝是一位循名责实,持守甚严的君主。他之所以准许马国贤回国,很大程度上是出于马国贤为其“父亲效劳多年”过程中产生的好感。据中国第一历史档案馆所藏《雍正元年各作成做活计清档》所记:“十月十一日,西洋人马国贤因父及伯父、叔父相继病故,奏为恳恩给假事。奉旨,准他去。钦此。本日怡亲王奉旨,着赏给马国贤暗龙白磁碗一百件,五彩龙凤磁碗四十件,五彩龙凤磁盃六十件。上用缎四疋。钦此。于本月十四日磁碗盃缎等件,照数俱交马国贤领去讫”。正是因为雍正皇帝的格外开恩,其兄弟庄亲王随即也赠送了大批礼物,并开具特许证明,让马国贤的几名中国学生作为随行人员,顺利地离开中国。

马国贤返回意大利那不勒斯后,作为对清朝好感的回报,他继续精心制作《皇舆全览图》的铜版雕刻,待其完成后将铜版运回中国。如果马国贤对中国怀有深切恶感的话,他完全没有必要这样做。另一个对中国表示好感的行动,是他不辞辛劳地在那不勒斯创办中国学院,以专门培养中国留学生和其他有志于前往远东传教的欧洲人士。有材料称,马国贤建书院的动议始于康熙朝。而当他向雍正皇帝辞行时,“上问其所欲,对曰:‘愿得英才而教育之’。上欣然允诺。”③由此看来,那不勒斯中国学院的建立,不只是马国贤对中国友好情感的表示,其中也蕴涵着康熙、雍正皇帝的关切和支持。

值得注意的是,据笔者于 1997 年 2 月参加意大利举行的纪念马国贤国际学术讨论会期间,从那波利东方大学法蒂卡(Michele Fatica)教授处获悉,由马国贤创办的中国学院存在的 130 年间,有姓名可查的中国学生达 106 人,他们分别来自于中国直隶顺天、江苏、四川、湖北、广东、陕西、福建、山西、甘肃、山东、湖南、河南等十余个省份。这些学生学成回国后,仍经常地向马国贤写信汇报在中国的宗教生活和当地的情况。这些至今仍保存完好的数百封寄自中国各地的学生来信,与流传下来五大卷马国贤的日记和回忆录一样,都是研究清代中西文化交流乃至清朝地方历史的重要资料。

---

①黄伯禄:《正教奉褒》。

②杨先生:《不得已》卷上。

③转引自方豪:《中西交通史》下册,第 913 页,岳麓书社,1987 年。

④冯作民编译:《清康乾两帝与天主教传教史》第 139 页,台湾光启出版社,1966 年。

⑤白晋著、马绪祥译:《康熙帝传》第 43 页,珠海出版社,1995 年。

⑥朱静编译:《洋教士看中国朝廷》第 48—51 页,上海人民出版社,1995 年。

⑦同④第 167 页。

⑧《康熙与罗马使节关系文书影印本》。

⑨有关马国贤回忆录的材料,来自于英文本,弗朵拉多·普拉第:《马国贤神父回忆录:在宫廷为中国皇帝服务而居留北京十三年》(从意大利文选择和翻译)。此外,还包括三篇中文论文或译文的资料。它们是:傅任敢:《雍正年间意大利的中国学院》,载《中华教育界》第 23 卷第 9 期(1936);郭永亮:《拿不勒中国学院创办人马国

贤在华史简介》，载台湾《大陆杂志》第 44 卷第 5 期；刘晓明：《清宫十三年—马国贤神甫回忆录》载《紫禁城》1989 年第 1—6 期，1990 年第 1、2、4、5、6 期。此后文中凡未注明出处者，皆引自以上资料。

⑩《康熙朝汉文朱批奏折汇编》第 3 册，《两广总督赵弘灿等奏报查问西洋人哆啰并进画像等情折》；《史料旬刊》第 3 期，《赵弘灿范时崇会奏西洋人龙安国淹死折》。

⑪《内务府活计档》、《雍正元年各作成做活计清档》载：雍正元年八月十八日，“西洋画房行走，员外郎沈喻，传做楠木插屏二个。记此。”据《清朝通志》卷六十六，职官略三，“养心殿造办处：郎中三人，员外郎二人，主事一人，委署主事一人……掌握造办供御物件监督工作，管理储藏之事。”

⑫见中国第一历史档案馆藏：《雍正元年各作成做法计清档》；鞠德源等：《清宫廷画家郎世宁年谱》，载《故宫博物院院刊》1988 年第 2 期；石田干之助：《郎世宁传考略》，载《国立北平图书馆馆刊》第 7 卷第 3、4 号（1933 年）。

⑬据《雍正二年各作成做活计清档》称，“三月初二日，员外郎沈嵛（喻）奉怡亲王谕，着郎世宁画百骏图一卷。遵此。”这时沈喻虽仍负责传达派遣西洋画师活计，但已没有“西洋画房行走”的头衔，以后亦未见再以此名目出现。这表明随着马国贤的离去，“西洋画房”已不复存在，郎世宁等人遂被安置于汇集画家和其他技艺人士的如意馆。

⑭见鞠德源等：《清宫廷画家郎世宁年谱》。但拙见以为，这些油画恐不一定如《年谱》所云系郎氏的习作，倒很可能是马氏的创造。

⑮孟华：《来自法国的宫廷画师—王致诚》，载《中西文化交流先驱》第 349—350 页，东方出版社，1993 年。

⑯李约瑟：《中国科技史》第 5 卷第 1 分册第 235 页，科学出版社，1976 年。

⑰翁文灏：《清初测绘地图考》，载《地学杂志》1929 年第 3 期。

⑱转引自聂崇正：《清朝宫廷铜版画〈乾隆平定准部回部战图〉》，载《故宫博物院院刊》1989 年第 4 期。

⑲曾嘉宝：《纪丰功述伟绩—清高宗十全武功的图像记录—功臣像与战图》，载台湾《故宫文物》月刊，第 8 卷第 9 期（1980）。

⑳欧阳采薇译自阿斯瓦尔特·西勒：《北京的帝国宫殿》，载《国立北平图书馆馆刊》第 7 卷，第 3、4 号。

㉑欧阳采薇译：《西书所纪圆明园中之西洋楼》，载《国立北平图书馆馆刊》第 7 卷第 3、4 号。

㉒参见莫小也：《近年来传教士与西画东渐研究评述》，载《中国史研究动态》1996 年第 11 期。

㉓杨伯达：《郎世宁在清内廷的创作活动及其艺术成就》，载《故宫博物院院刊》1988 年第 1 期。

㉔樊开榛：《燕京开教略》中篇。

㉕《洋教士看中国朝廷》第 201 页。

㉖转引自罗光：《教廷与中国使节史》第 135 页，台湾传记文学出版社，1983 年。

㉗㉚《康熙与罗马使节关系文书》。

㉘《清圣祖实录》卷 270。

㉙转引自石田干之助：《郎世宁传考略》。

㉛㉜《中国天主教史人物传》，德理格传。

㉝转引自方豪：《拉丁文传入中国考》，《同治前欧洲留学史略》，载《方豪六十自定稿》，台湾学生书局，1969 年。

（作者沈定平：中国社会科学院历史所副研究员。邮编：100732）